



Aviso Legal

Artículo de divulgación

Título de la obra: Mapa de ruta: Vallejo

Autor: Verástegui, Enrique

Forma sugerida de citar: Verástegui, E. (1988). Mapa de ruta: Vallejo. *Cuadernos Americanos*, 2(8), 199-210.

Publicado en la revista: *Cuadernos Americanos*

Datos de la revista:

ISSN: 0185-156X

Nueva Época, año II, núm. 8, (marzo-abril de 1988).

Los derechos patrimoniales del artículo pertenecen a la Universidad Nacional Autónoma de México. Excepto dónde se indique lo contrario, éste artículo en su versión digital está bajo una licencia Creative Commons Atribución-No comercial-Sin derivados 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0 Internacional).
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.es>



D.R. © 2021 Universidad Nacional Autónoma de México. Ciudad Universitaria, Alcaldía Coyoacán, C. P. 04510, México, Ciudad de México.

Centro de Investigación sobre América Latina y el Caribe Piso 8 Torre II de Humanidades, Ciudad Universitaria, C.P. 04510, Ciudad de México. <https://cialc.unam.mx/>
Correo electrónico: betan@unam.mx

Con la licencia:



Usted es libre de:

- ✓ Compartir: copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato.

Bajo los siguientes términos:

- ✓ Atribución: usted debe dar crédito de manera adecuada, brindar un enlace a la licencia, e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciante.
- ✓ No comercial: usted no puede hacer uso del material con propósitos comerciales.
- ✓ Sin derivados: si remezcla, transforma o crea a partir del material con propósitos comerciales.

Esto es un resumen fácilmente legible del texto legal de la licencia completa disponible en:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.es>

En los casos que sea usada la presente obra, deben respetarse los términos especificados en esta licencia.

MAPA DE RUTA: VALLEJO

Por Enrique VERÁSTEGUI
POETA PERUANO

DE LA obra Vallejo (del *corpus* poético: del todo) no puede hablarse más que una síntesis, aunque global, progresiva siempre, mientras que de la parte (del fragmento o la frase: del poema como partícula que en sí mismo no es sino un campo de relaciones) no puede sino hablarse extensiva y expositivamente: porque Vallejo es, en nuestra literatura, el gesto soberbio que —por una operación de ruptura— culmina una al abrir otra época: la de los textos que, como producciones muscularmente humanas modifican el mundo. Este poeta tiene la señal de un portazo: de quien va de la oscuridad a la luz, de quien no menos hastiado que desesperado sale del gabinete a la calle porque entre la bombilla eléctrica —o a comienzos de siglo: entre los candelabros *bellepoquescos*— y el sol del mediodía existe la misma diferencia que entre un diccionario y los hombres que han inventado las palabras, la diferencia entre lo que para Cernuda fue un trasplante del parnasianismo y la escritura que Vallejo construyó: el signo de una bisagra que abre y cierra la puerta mientras la retórica modernista queda atrás y, a partir de allí, la expresión habrá de ceñirse a la forma de un infinito que no es más que un inconmensurable despliegue. Este infinito, para Vallejo, no es otra cosa que elección y toma de posición de un lugar: la tierra (el ahora y el aquí): primer y decisivo gesto de su ruptura, que funciona contraponiéndose al éter o esferas modernistas, por un lado, y, por el otro, al pastiche de los incas envueltos en plumajes de exotismo (Vallejo se aleja de Darío pero sobre todo de Chocano). *Los heraldos negros* son el registro de este alejamiento a la vez que el mapa de ruta y la brújula que el poeta habrá de emplear en su desarrollo.

I. *Tierra: ahora/aquí*: cf. *Los heraldos negros*

1. VALLEJO parte desde su situación de hombre inscrito en un lugar que no es más que el lugar de una historia: él no pondrá

más esfuerzo que el que se necesita para "recoger" un saber y, a través de su sensibilidad, lo cohesionará para verterlo de nuevo allí donde lo recogió. El poeta opera como un receptor que funciona en cuanto transmisor:¹

Nada he traído por las trenzas; todo
fácil se vino a mí, como una herencia.

lo cual significa que se *anula* (se subvierte, se quiebra) la idea del artista como ser cuyo pensamiento "proviene del cielo" o la idea del artista "inspirado" y por encima de la historia: concepción, además de anacrónica, metafísica del arte que, en sociedades clasistas, tiene por finalidad censurar la relación entre el productor y sus fuentes (esto es, en última instancia: eliminar el mensaje que en su correlato con la economía fascista se llama "austeridad"). El poeta como receptor que funciona transmitiendo es, de este modo, un elemento de movilización: su mensaje *sintetiza* lo que yace como diversidad en su época, y esta síntesis consiste en volver consciente lo que es inconsciente en las masas. De este modo el poema se manifiesta como acción.

2. Pero para transmitir la luz de un saber, el resplandor de las fuentes donde éste brota, Vallejo ha tenido, primero, que tomar conciencia de que la lengua no existe en estado puro sino formalizada y reprimida (aquí una lengua reprimida no es más que una lengua de represión o una lengua de contención: la expresión de un "super yo" social: la censura establecida contra la agitación del deseo en la escritura). En consecuencia el poeta emprenden-

¹ En *5 metros de poemas* (1927), Oquendo de Amat hacía la comparación del poeta como una especie de "aparato de rayos X" que captaba los "espacios subconscientes" o lo "exteriorizadamente inconcreto". Esta idea —que funciona con el concepto bipolar de: inconsciente/consciente— a propósito del artista como un buceador en las "profundidades" o los "abismos" del "alma" humana, fue completamente explicada por Freud en un texto que no recuerdo ahora: me interesaba sólo resaltar que para los poetas peruanos de los años veinte el psicoanálisis, si bien les resultaba novedoso, también les era en cierto modo familiar pues —en palabras del propio Freud— fue el peruano Honorio Delgado, amigo de poetas y escritor en *Amrita*, quien introdujo esta ciencia en América Latina. Pero para nuestro trabajo sobre Vallejo, tal vez sea necesario ver cómo este concepto del "receptor como transmisor" llega a madurar hasta expresarse —en *España, aparta de mí este cáliz*— como:

(Todo acto o voz genial viene del pueblo
y va hacia él, de frente o transmitido
por incesantes briznas, por el humo rosado
de amargas contraseñas sin fortuna)

derá una lucha cada vez más intensificada contra lo que de formalización hay en su lengua sin otro fin que lo que habrá de ser transmitido sea transmitido en su totalidad:

y lábrase la raza en mi palabra,
como estrella de sangre a flor de músculo.

porque de lo que se trata es de romper ese muro de contención formal, en una lucha cuerpo a cuerpo y de un modo "sangriento" porque lo que está en juego no pertenece al terreno del juego sino a la persona misma del poeta como cuerpo (a "la raza", al "músculo"). Se trata, finalmente, del enfrentamiento de la persona con lo que de ordenamiento jurídico tiene una lengua como relación contractual entre grupos humanos:² como academia. Pero esta lucha contra lo formalizado —o contra el ordenamiento jurídico (que no es más que una forma de las relaciones de producción)— en la lengua implica, de hecho, aunque parezca y no sea una tautología, el propio desmoronamiento del orden formal ya que al ser éste contradicho deja de constituirse como la "única" realidad: el topo del trabajo poético lo está subvirtiendo y poseyendo la lengua en su misma materialidad. Esta posesión (que también es una toma de posición) lingüística se realiza para *reflejar* (y no refractar) el "original" que concretado en poema no es más que el "espejo": un *nuevo* espejo.³ De este modo el poema es un acto

² En efecto, las normas académicas no son más que un contrato impuesto —desde la niñez, en la escuela y más aún en la universidad— por los AIE y son una expresión de estos AIE (cf. Althusser). Sin embargo, la existencia misma de esta relación contractual —como metáfora de formalización— en la lengua, no puede sino crear ¿por siempre? una lucha diferencial y producir un acto de violencia: producir poesía. Y porque "la lengua no es nunca sólo comunicación de lo comunicable —como escribe Walter Benjamin—, sino también símbolo de lo no comunicable", precisamente por eso (por lo de cognoscible que tiene la materia) *es* que se produce la poesía. La poesía no es más que la *concreción* de eso que Benjamín llama, pues, "símbolo de lo no comunicable". Y la academia no significa otra cosa que uniformidad: esto fue, a mi modo de ver, el *equívoco* en lingüística de Pound —el de adoptar la ideología del *business man* (ideología de Confucio).

³ Cuando digo reflejar el original, quiero decir reflejar esto y lo otro, reflejar lo *diverso* (que por otra parte es la realidad). Cuando digo que este reflejo crea un nuevo espejo quiero decir que la realidad, mediante el trabajo que implica la escritura de un poema, ha sido transformada: transformada en el nivel de la conciencia, como elemento subjetivo (que somos cada uno y todos) capaz de operar sobre el elemento objetivo. Por ello, cuando se define al texto como: "materialmente incompleto, chocante, incoherente, porque resulta de la eficacia conflictiva contradictoria, de un

ilegal, y el hecho mismo de su existencia se contrapone al ordenamiento jurídico.

3. Vallejo no hace más que retomar una herencia:

Yo soy el coraquenque ciego
que mira por la lente de una llaga,
y que atado está al Globo,
como a un huaco estupendo que girara.

y la retoma porque se liga a su/la tierra. Puede escribir de ella porque —salvo una diferencia de matiz pero coincidiendo en lo esencial con Pavese (“nosotros no iremos hacia el pueblo. Porque ya somos pueblo, y todo el resto es inexistente”)— escribe *desde* ella: este “desde” no indica, naturalmente, que el poeta describa lo externo sino la relación que existe entre él y lo externo teniendo en cuenta, además, que lo que denominamos externo ha sido o está ya internalizado en la conciencia o en el corazón del poeta (del poeta como parte de ese exterior). El huaco, nombre que designa a las vasijas incaicas, es, en este discurso vallejiano, la metáfora literal de un pensamiento materialista: el poeta está “atado” al trabajo (puesto que el huaco no es más que el producto acabado de un proceso de alfarería) pero el trabajo, en cuanto que es la manifestación cultural del mismo poeta, no puede sino producir al mundo como historia: así, la imagen de la tierra (del “Globo”) concebida como huaco es la *doble metáfora* del trabajador que, por un lado, se eleva a sí mismo en cuanto conciencia (“que mira por la lente de una llaga”), mientras, por otro lado, se ata o se une y forma parte insustituible del mundo que ha contribuido a forjar. De este modo, Vallejo, para desvincularse de Chocano, ha tenido que reflejar el proceso interno de la producción, y de este modo el poema rompe la concepción metafísica de la economía burguesa que clasifica al arte como algo inútil o exótico.

o varios procesos reales superpuestos que no quedan abolidos en él salvo de manera imaginaria” (cf. Etienne Balibar, Pierre Macherey) no se está haciendo sino lo que Dominique Lecourt llama *reflejo sin espejo*. Es en este sentido, que afirmo que el espejo es un producto del reflejo: el reflejo, así, no es más que la práctica (en la escritura del poema): “Esta es la razón —escribe Tchang En-tsé— por la que la práctica juega el papel de unir completamente en un mismo proceso el pensamiento y el ser, la subjetividad y la objetividad”. Y Vallejo dice, en *Tritce*, LXXV: “Os digo, pues, que la vida está en el espejo, y que vosotros sois el original, la muerte”... “Y sin embargo, los muertos no son, no pueden ser cadáveres de una vida que todavía no han vivido. Ellos murieron siempre de vida”. Está claro: el original es, para Vallejo, la causa del espejo (de la vida).

4. No hubo antes, en el idioma latinoamericano, una escritura que surgiera a partir de la relación externo/interno ("Un fermento de Sol;/levadura de sombra y corazón!") y ahora/aquí ("Dios mío, si tú hubieras sido hombre,/hoy supieras ser Dios") sino cuando Vallejo la pone en funcionamiento: una relación de oposición entre la naturaleza, como objeto del hombre, y la cultura, como producto del trabajo: escritura dialéctica y, por eso, *muscular*. El poeta combate con las palabras —o, más precisamente: combate contra una retórica que es un código al que no se ve sino como algo enmohecido, como un muro de contención:

Yo digo para mí: por fin escapo al ruido;
nadie me ve que voy a la nave sagrada.
 Altas sombras acuden,
 y Darío que pasa con su lira enlutada.

este código mohoso (del modernismo: corriente literaria que, como toda corriente, en el momento mismo en que se constituye como manual preceptivo o como única realidad engendra un poder que necesariamente envejece) es lo que el poeta debe cambiar y llega a cambiar —o, como precisa Sklovski: "En la propia obra se produce un choque dialéctico y una revaluación de los sistemas poéticos. lo cual con frecuencia lo siente el propio poeta". Este choque/revaluación, en Vallejo, se expresa como:

Y la abuela amargura
 de un cantar neurasténico de paria
 oh, derrotada musa legendaria!
 afila sus melódicos raucales
 bajo la noche oscura...

y así el poema no es más que la relación dialéctica entre la vida y la muerte ("¡La tumba es todavía/un sexo de mujer que atrae al hombre!"), y de este modo el poema en el momento mismo que liquida lo antiguo da nacimiento a nuevas ideas.

5. Por ello —frente al modernismo que Cernuda definió como: "inclinación nativa a la pompa hueca y a la ornamentación inútil"—, el peruano buscará no tanto lo preciso sino lo esencial:

El suertero que grita "La de a mil",
 contiene no sé que fondo de Dios.

y este *fondo* (el "clinamen" = las contradicciones como impulso primero: "Porque antes de la oblea que es hostia hecha de Ciencia./

está la hostia, oblea hecha de Providencia") es la base de su escritura. Escritura que se constituye para derrotar la leyenda de la musa, escritura que poco a poco irá afilándose hasta lograr el brillo de un puñal o hasta precisar el filo de lo esencial. De este modo el poema es un arma que punza: una punta que, aparte de trazar la rosa de los vientos en la tierra, sirve para drenar la pus académica.

6. Lo esencial es el corazón del poeta (que no es más que el reflejo de la tierra). El mapa de una escritura de la tierra no puede trazarse sin que a su vez se despliegue un tiempo: un ahora. Al elegir la tierra, Vallejo elige escribir de su tiempo:

Arriero, vas fabulosamente vidriado de sudor.
La hacienda Menocucho
cobra mil sinsabores diarios por la vida.
Las doce. Vamos a la cintura del día.
El sol que duele mucho.

y de este modo el poema, como trabajo corporal, es un acto solidario.

7. Entonces, no resulta casual el encuentro y, sobre todo, la *coincidencia* del joven Vallejo con las tesis del filósofo Feuerbach (para quien "la creencia en el más allá es una creencia absolutamente apoética. El dolor es la fuente de la poesía") (el dolor —por alusión o por elusión—, esto es: el ahora) que no se explica sino porque la sensibilidad del poeta no es otra que la imagen de la fuente donde brotan las pulsiones. Así, el joven poeta puede expresar su punto de vista sobre la relación entre el pensar y el hacer:

El Pensamiento, el gran General se ciñó
de una lanza deicida.
El corazón danzaba; mas, luego sollozó:
¿la bayadera esclava estaba herida?

casi con las mismas metáforas con las que Feuerbach había concebido dos ecuaciones: 1o.) el corazón = principio femenino, 2o.) la cabeza = principio masculino, que el filósofo sintetizaba de este modo: "El corazón revoluciona, la cabeza reforma; la cabeza pone las cosas en su sitio el corazón las pone en movimiento" (o, para ser más precisos: el "pensamiento" —por sí mismo y sin base real— no tiene fundamento y debe estar condicionado por el ser, mientras que el "corazón" —como ser y expresión concreta— es

la realidad que es la necesidad que es el fundamento y debe rebelarse contra el "pensamiento"). Y en el mismo poema Vallejo se responde: "Nada", porque lo que tenía el corazón es tristeza —esto es: necesidad— en el mismo sentido que entre el pensar y el hacer no queda más que el "gran campamento irritado de este atardecer".

Elegir un lugar que no es más que un ahora significa por un lado dolor y pena ("hospital de nervios") pero también irritación ("Hasta cuándo este valle de lágrimas, a donde/yo nunca dije que me trajeran") y luego toma de conciencia:

He salido a la puerta,
y me dan ganas de gritar a todos:
Si echan de menos algo, aquí se queda!

de este modo el poema es sentimiento *concentrado*: dolor, rabia, alegría pasión deseo, llanto y ternura: es decisión: es cólera.

II. Lucha por la expresión: c/ Tr lce

8. LA máquina Vallejo es una deconstructiva Máquina deconstructiva de: ideologías, códigos, espejismos. En *Los heraldos negros* Vallejo había escrito:

Sardanápalo. Tal, botón eléctrico
de máquinas de sueño fue mi boca

porque si algo carcome lo que no es más que un ordenamiento y unas relaciones jurídicas, ese algo es lo que por un axioma impuesto por la ideología dominante es hoy *ilegal*: la marea revulsiva del sueño, la expresión de un deseo que no deja de ser colectivo (y puede manifestarse mediante inscripciones en los muros, folletos, con ganas, movimiento de masas, tomas de fábricas: huelgas). Pero el sueño no está en la mente sino en el cuerpo: en el acto, y se manifiesta como necesidad. En el trabajo poético, el sueño se materializa como texto: como máquina de significar, como transmisión. Aquí la ecuación verbal: "de máquinas de sueño fue mi boca", es una síntesis perfecta de lo que sería el trabajo ulterior en Vallejo. El sueño no existe sino en la forma como se manifiesta, y la necesidad del sueño es su lucha por la expresión por materializarse en la página, por elevarse a conciencia. Ligado a la tierra, el poeta no expresará más que los sueños (deseos, agi-

taciones) de su tierra. Pero la lengua, y me refiero aquí a la "lengua literaria", es un código ya prefijado y por eso mismo gastado y por eso mismo represivo: es como una camisa de fuerza que impide la acción del rebelde: Vallejo —que se objetiva en esta necesidad de expresión, y por ello choca contra una lengua literaria gastada (sintaxis, tropología)— pulverizará las normas del código obsoleto. El resultado de esta pulverización se llama *Trilce*. De ese modo el poema, al destruir la formalización apriorística, se convierte en elemento de progresión.

9. La obra completa de Vallejo no es más que el desarrollo de una espiral, y *Trilce* no tiene otra función inmediata que la de liberar (y no tanto "del berar" sobre) la expresión. En el pasado (*Los heraldos negros*) está contenido todo el desarrollo futuro de su escritura, y en el futuro (*España, aparta de mí este cáliz*) leemos, sintetizado, todo el tempestuoso trabajo de precisión expresiva en Vallejo: su dominio sobre la materia lingüística y el valor de uso que él le ha conferido a esta materia. De este modo el poema, como elemento de progresión, libera al deseo.

10. El poeta que escribe desde la tierra: "este pobre barro pensativo", no puede sino realizar una exploración total de su cuerpo y de los movimientos internos de su cuerpo (que han producido la escritura Vallejo: "Las uñas aquellas dolían/retesando los propios dedos hospicios" "Y me han dolido los cuchillos/ de esta mesa en todo el paladar" ... "Treinta y tres trillones trescientos treinta/y tres calorías" ... "Forajido tormento, entra, sal/ por un mismo forado cuadrangular"), o de las relaciones de su cuerpo con el cuerpo de la amada ("Los novios sean novios en eternidad./Pues no deis 1, que resonará al infinito./Y no deis 0, que callará tanto,/hasta despertar y poner de pie al 1./Ah grupo bicardiaco" ... "El sexo sangre de la amada que se queja/dulzorada, de portar tanto/por tan punto ridículo" ... "según me consta, a mí,/amoroso notario de sus intimidades" ... "Oh estruendo mudo. ¡Odumodæurtse!"). Esta exploración es dolorosa y se produce igualmente en uno de los momentos más dolorosos de la vida de Vallejo: el poeta está encarcelado y en la cárcel escribe ("Es posible me persigan hasta cuatro/magistrados vuelto. Es posible me juzguen pedro" ... "Oh las cuatro paredes de la celda./Ah las cuatro paredes albicantes/que sin remedio dan al mismo número" ... "Fósforo y fósforo en la oscuridad,/lágrima y lágrima en la polvareda"). Pero un movimiento de protesta nacional logra liberar al poeta después de 112 días de cárcel. Años después, en un verso que sintetiza esta dura experiencia, dirá: "El momento más grave de mi vida fue mi prisión en una cárcel del

Perú". *Trilce* así fue no sólo un brillante trabajo de demolición poética sino un grito: de desgarramiento, de desesperación, de angustia (que son algunas de las formas como la luzidez se dibuja en el cuerpo de la página). Vallejo se rebela:

¿Qué se llama cuanto heriza nos?
Se llama Lomismo que padece
nombre nombre nombre nombrE.

contra la cáscara (que es la máscara y es lo inerte: contra el "nombre", que sólo es pura abstracción alejado del cuerpo real, alejado del hombre): desea fundirse/enquebrar el espejo: confróntese, por ejemplo, VIII y LXXV, poseer en tanto que hombre la plenitud de su cuerpo. De este modo el poema es la diferencia.

11. Exploración del cuerpo: conocimiento del mismo (como cuerpo humano que se expresa en un cuerpo de lengua: "Es de madera mi paciencia,/sorda, vegetal" ... "Estamos a catorce de Julio./Son las cinco de la tarde. Llueve en toda/una tercera esquina de papel secante./Y llueve más de abajo ay para arriba" ... "de esta existencia que todaviiza/perenne imperfección ... " "Qué nos buscas, oh mar, con tus volúmenes/docentes" ... "El mar, y una edición en pie./en su única hoja el anverso/de cara al reverso"): exploración dolorosa, sufrimiento del hombre que en tanto lenguaje y porque ha de sintetizar diferencialmente su relación con el mundo se contrapone al código instituido que lo constriñe:

Samain diría el aire es quieto y de una contenida tristeza.

Vallejo dice hoy la Muerte está soldando cada lindero a cada hebra de cabello perdido, desde la cubeta de un frontal, donde hay algas, toronjifes que cantan divinos almácigos en guardia, y versos antisépticos sin dueño. (cf. LIV).

O el poeta dice también:

A veces doy me contra todas las contras,
y por ratos soy el alto más negro de las ápicas
en la fatalidad de la Armonía.
Entonces las ojeras se irritan divinamente
y solloza la sierra del alma,
se violentan oxígenos de buena voluntad,
arde cuanto no arde y hasta
el dolor dobla el pico en risa.

en una clara pero angustiada y nerviosa exposición de su distanciamiento con el sistema poético imperante: "soy el alto más negro". como una forma de decir que él ha elegido el punto aquel del extremo donde construirá su relación divergente con aquello que se asemeja a lo fatal.⁴ De este modo el poema es un efecto que causa.

12. El conocimiento de la lengua, la deconstrucción del código académico no pueden realizarse si no es a través de nuestro propio conocimiento, de nuestra propia crítica —que puede ser autodestructiva— a lo que yace como freno en nosotros: "bebo, ayuno, ab-/sorbo heroína para la pena, para el latido/lacio y contra toda corrección". como dice Vallejo. Contra lo que se concibe como lo "correcto" o como reflejo del orden (que Brecht criticó de este modo: "donde nada está en el sitio adecuado, allí hay desorden. Donde en el sitio adecuado no hay nada, allí hay orden"):

999 calorías
Rumbbb... Trrraprrr rrach... chaz
Serpentina u del bizcochero
engirafada al tímpano.

Primera parte del poema xxxii, que a mi modo de ver es la expresión igualmente sintética que nítida de lo que es un trabajo de demolición en *Trilce* (aquí, por ejemplo, como en Raymond Roussel, podemos descubrir que tras la superficie aparente de las palabras bulle una multiplicidad de sentidos: la *u* del verso de Vallejo no se refiere tanto a la forma en caracol del oído interno del hombre que reparte bizcochos, sino al camino en *u* del cochero bizco cuyo tímpano es como el camino que él va recorriendo o en cuyo tímpano resuena la invitación del bizcochero: bizcochero

⁴ Lo fatal es precisamente aquello que se contrapone al destino (pues el destino no es más que una previsión subjetiva). Y Vallejo, en el xxxvi, lo dice:

Rehusad, y vosotros, a posar las plantas
en la seguridad dupla de la Armonía.
Rehusad la simetría a buen seguro.
Intervenid en el conflicto
de puntas que se disputan
en la más torionda de las justas
el salto por el ojo de la aguja!

se trata, pues, nuevamente, de lo que llamaríamos "el planteamiento de una oposición disimétrica" en Vallejo —de aquel su: "Intervenid en el conflicto" — para enfrentarse a un cierto "hastío" (que es el hastío de la retórica al uso).

que no es otro que el propio bizcochero, es decir, que este hombre además de bizcochero es un cochero bizco que va gritando sus bizcochos): unidad entre lo biológico (reproducción) y lo gramático (producción) como un aspecto de revulsión en el "orden" "jurídico" de lo poético. De este modo el poema, como destrucción de la superficie, es multiplicidad.

13. La pulsión sexual (como pulsión creadora: como manifestación intensa de la vida) opera aquí para recordarnos su propia necesidad en relación con un "absurdo" que la niega:

Pienso en tu sexo.
Simplificado el corazón, pienso en tu sexo,
ante el higar maduro del día.
Palpo el botón de dicha, está en sazón,
Y muere un sentimiento antiguo
degenerado en seso.

fragmento éste que no es más que la continuación de su reflexión sobre el pensar y el hacer, la continuación de la contraposición: "Pensamiento/Corazón", que ahora se expresará como la contraposición entre: "sexo/seso". Porque lo sexual ("Salgamos siempre. Saboreemos/la canción estupenda, la canción dicha/por los labios inferiores del deseo" ... "Olorosa verdad tocada en vivo, al conectar/la antena del sexo/con lo que estamos siendo sin saberlo" ... "Pienso en tu sexo, surco más prolífico/y armonioso que el vientre de la Sombra" ... "Oh Conciencia,/pienso, sí, en el bruto libre/que goza donde quiere, donde puede") es, en Vallejo, como en Bataille (cf. *El año solar*) decisivo también: quien ama la vida, quien sufre hasta lo increíble por ella y, en este sufrimiento, desgarrar su lengua hasta el punto de un habla esencial para decir el temblor de existir no refleja sino al cuerpo como un todo —aunque este cuerpo no sea más que una parte minúscula en el cosmos. La conciencia del cuerpo, en Vallejo, quien además se sabe en pleno desarrollo ("Tengo fe en que soy,/y en que he sido menos" ... "como si sospechase/algún flujo sin reflujo ay"), es fundamental como un paso insustituible en su comprensión de la relación de este mismo cuerpo con uno más amplio: el cuerpo social. En plena madurez, Vallejo resolverá esta contradicción del "sexo/seso" como sólo el gran poeta que es Vallejo podía hacerlo:

En el momento en que el tenista lanza magistralmente
su bala, le posee una inocencia totalmente animal;
en el momento

en que el filósofo sorprende una nueva verdad,
es una bestia completa.

no se trata ya del "seso", como tal, sino de un cerebro articulado a su entorno: se trata de un cerebro que produce, se trata de que este cerebro cuando "sorprende una nueva verdad" es (como) un *sexo* que produce la vida hasta el infinito.⁶ De este modo el poema expresa la necesidad de lo universal.

III. La lucha final

14. Después de *Trilce*, sus últimos dos libros que son los de su espléndida madurez: *Poemas humanos* y *España, aparte de mí este cáliz*, a los que ya no puedo agregar nada: sólo leerlos, porque exigen una exégesis expositiva que no está en la finalidad de este escrito. Estos libros son la obra (la lucha) final: la *summa*, el espesot, el resumen de una vida hecha trabajo y de una dura y tal vez violenta experiencia (como militante marxista, como luchador al lado de la República Española, como escritor antifascista, como cronista de viaje por la URSS, como periodista, como novelista, como ensayista, como autor dramático). Es el Vallejo poseso, el vibrante, el militante: es el Vallejo nupcial, el Vallejo de "Masa". Es el Vallejo que ha logrado una función precisa para sus textos: el poeta para quien la poesía es un arma, y qué arma: ni pesada ni ligera: infallible. Desde *Los heraldos negros* hasta *Trilce* hemos asistido al montaje, al preparado, a la fabricación y a la prueba del arma del materialismo en Vallejo, mientras que *Poemas humanos* y *España, aparte de mí este cáliz* muestran la prueba de su eficacia en el campo de batalla por la humanidad: el poeta aquí alcanza una intensidad deslumbrante. Porque la radical novedad histórica en Vallejo consiste en haber pasado del poema como acto de conciencia a la escritura como conciencia en acción (en haber vuelto cognoscible lo incognoscible, en haber comprimido el carbón hasta la luz del diamante, en haber contribuido a desplegar un infinito).

⁶ Un gran poeta del romanticismo alemán, Novalis, escribirá: "Los órganos mentales son los genitales del mundo —las partes sexuales de la naturaleza", cf. *La Enciclopedia*, frag. 1731. En este caso, Vallejo nos ha permitido o nos va a permitir, desde una perspectiva nueva, leer textos como el que he citado de Novalis: el presente modifica necesariamente al pasado (o como, lúcidamente, advirtió Benjamin: "En cada época es preciso esforzarse por arrancar la tradición al conformismo que está a punto de avasallarla").